

آلية التأثير في السينما المصرية السائدة بحث أولي في العلاقة بين الجمهور والسينما المصرية

عدنان مدانات

بين نوعية هذه السينما ، ونوعية التطور الاجتماعي في العالم العربي ، بين المفاهيم السائدة في العالم العربي عند الجماهير الواسعة ، وبين المفاهيم التي تطلقها هذه السينما ، وأخيرا وليس آخرا ، بين سياسات الأنظمة على المستويات الداخلية الاجتماعية - والسياسية والأخلاقية والدينية والنخ ، وبين تلبية هذه السينما لمتطلبات الأنظمة سياسيا - ثقافيا من جهة ، ولمتطلبات جماهير المتفرجين اجتماعيا - نفسيا - أخلاقيا من جهة أخرى . وحتى الآن ، قليلة هي المحاولات التي تسعى لاستقصاء هذه العلاقة الوثيقة بين السينما المصرية - العربية وبين جمهورها . فمعظم ما يكتب في هذا المجال ينحو منحى الهجوم على هذه السينما ، انطلاقا من الحديث عن دورها التخريبي . ومع أن هذا الدور التخريبي هو فعلي وخطير ، إلا أنه من الواضح . أن اعتبار هذا الدور مطلقا ، بدون تحليل كافة جوانبه ، وتحليل نوعيته ، وإيجاد حتى « بعض الإيجابيات فيه » وبعض الأدوار ذات الطبيعة الإصلاحية فيه ، بدون ذلك يبقى هذا الهجوم غير فعال وغير مؤثر ، ولا يقود إلى

بعد مرور خمسين عاما على ولادة السينما المصرية ، وبعد أن كرست هذه السينما نفسها كسيد لسوق عرض الافلام المنتجة في الدول العربية ، وبعدما صارت تسمى « بالسينما العربية » وليس بالسينما المصرية (التسمية تنطلق من وضع هذه السينما العربي ، بكافة ابعاد هذا الوضع ، وليس من وضعها الانتاجي المحلي) ، صار من اللازم امر دراسة هذه السينما بموضوعية وبهدوء أكثر ، خاصة وانها حافظت طوال هذه الخمسين عاما على نفس انماط الطرح الفكرية والأخلاقية والنفسية والسياسية - الاجتماعية ، وقد حافظت على نفس الانماط ، رغم أن خمسين عاما ليست بالمدة القليلة في حياة امة وفي تطورها . ودراسة هذه السينما بموضوعية أصبح امرا لازما لأنها حافظت طوال هذه المدة على علاقتها بجمهورها ، بل أن هذه العلاقة تزداد وثوقا مع جمهور يزداد اتساعا وحجما . أن « الشعبية » المتنامية لهذه السينما في اوساط جماهير المتفرجين العرب في كافة اقطارهم . تنتج قبل كل شيء عن عوامل موضوعية ، عن الارتباط الوثيق تاريخيا

الوصول الى استنتاجات صحيحة تتعلق بتغيير هذا الدور . وتحسين نوعية السينما العربية وجعلها نوجه جمهورها التوجيه الصحيح الذي يتلاءم مع حتمية التطور التاريخية . في كتابه « التحليل النفسي للذات العربية » (دار الطليعة - عام ١٩٧٧) . يورد الدكتور علي زيعور النص التالي في معرض الحديث عن الدور التخريبي للسينما العربية السائدة ، وذلك تحت عنوان « شح الجنى من السينما العربية » : « لم تؤد السينما العربية الوظائف المرجوة . لانها لم تعمل في خطة . وبقصد ، كما انها فشلت . كفن من الفنون . في الانقراض والارتباط بجذور الامة والتعامل مع الآمال ، ولم تستطع ان تظهر كصناعة . انها رهنت ذاتها الى رغبات الجمهور المستسلم والقابع ، والمخدر . لذا بقيت عند اول درجة في السلم ، مع العرائز . والميول الجنسية المقموعة . والاحلام . والفراغ المثائب . والاماني لا الفكر والنظر .

« تقوي بمنوجاتها المزاغمة الشعبية والمعتقدات الاسطورية ، تحيي الكرامات والعقلية السحرية واللامنطقية . تفرس التخلف وتسقيه وتسمده ، ترتبط لا بمشكلات المجتمع وباقتصاده ، بل تجمله استهلاكيا او تربطه بالانتاج الاستهلاكي ، تبهره بالانتاج الاجنبي . وتدفعه للاقتناء لا الارتقاء . وتفرض فيه روحية اللحاق بالكمالي واكتساب قيم لا تصلح لبناء الذات والمجتمع . تقتل المجهود والابداع الفردي والاستقلالية . من جهة ، الجنس فيها ذو مركز نافر بحيث يبدو انه هو المشكلة في الحياة . وبالتالي فكأنها توقف النمو النفسي للفرد ، ولا تصقل غرائزه الجنسية بقدر ما تقيه مراهم دائما . اميل لهو وللخمول ، وتربي فيه سلوكا خاصا بالطبقة المتعطلة عن العمل . أخيرا . عدم احترام الشخصيه الانسانيه

الحقيقة هو ان الجمهور راغب في التطور وتحسين ملحوظ . وهذا ما يقتل . فالفرد يالف احتقار انكرامة او تحقير الناس . ويهدم بدل ان يرتفع . ان الفاظا قاسية . وشتائم والقابا يسمعا المتفرج تنتقل الى لواعيه بسهولة لتؤثر من هناك في سلوكه . نفسي الفرج نخف ملكة النقد . وترتاح الطبقات العليا في الذهن والشخصية . ويستسلم المرء كبر ما يؤثر . وذلك ما يجعله أكثر قابلية لقبول الايحاءات . والافتكاز . والسفاليه . والظلمة . وهذا ما لم نستعمله لخير الذات والمجتمع . في هذا النص يوجد الكثير من الاتهامات الصحيحة والجوهرية بحق السينما العربية . والى هذه الاتهامات يمكن اضافة ما يتعلق منها بالفكر السياسي . حيث تسعى السينما العربية لتميع الصراع الاجتماعي والطبقي . وللمصالحة بين طبقات متصارعة موضوعيا . غير ان جملة في هذا النص سترعي الانتباه بشكل خاص . نظرا لاهميتها ولانها اذا نوقشت وحلت بشكل علمي . سفيد في الوصول الى استنتاجات محددة حول امكانية تطوير هذه السينما . والنص الوارد اعلاه . هو نص اتهامي . لكن دون ان يبحث عن البديل « العملي » وليس النظري لهذه السينما . والجملة المذكورة التي نهما هي القائلة ان السينما العربية « رهنت ذاتها الى رغبات الجمهور » . لان هذه الجملة تؤكد ومن جديد على الناحية الاخرى في العلاقة بين السينما العربية وجمهورها ، وهي ناحية الصلة الوثيقة بينهما . والتي تتجلى في اشباع هذه السينما لحاجات موضوعية ، عند هذا الجمهور . واذا كان الدكتور زيعور يصف هذا الجمهور « بالمستسلم والقابع والمخدر » . فان هذه الصفة هي احادية الجانب . او هي على الاقل نصف الحقيقة . النصف الآخر من

شروط الحياة - راغب في التحرر والاستقلال .
 راغب في المعرفة . غير ان هذه الرغبة لا تعرف
 طريقا واحدا لتحقيقها . طريقا واضحا يسير
 قدما الى الامام . وهذه الرغبة ايضا محكومة
 بشرط تاريخي . يجعلها تتعايش وتتمازج مع
 اوضاع منافية لها ، كما انها تستند الى الحاجة
 الموضوعية . ولا تستند الى الوعي الكامل
 الذاتي . وهذا التناقض بين الرغبة في التقدم
 من جهة . والمحافظة على ما هو قائم من جهة
 اخرى . يعكس الدكتور زيعور في كتابه ذاته
 بعض ملامحه الجذرية في علاقتها بنفسية
 الشخصية او الذات العربية . فالمؤلف اذ
 يسعى لوضع خصائص الانسان العربي اليوم
 ضمن خطوط رئيسية تميز سلوكه وفكره ،
 يصل الى القول بتعايش الثنائية في ذات
 العربي : « فالقيم ، والانتماء الى حضارتين
 معا ، والتجاذب او التمزق داخل الانا . كل
 هذا يظهر وجود عدم توازن في السلوك
 والانتماءات والبنى الفكرية والانتاجية . تتراكم
 في المجتمع - وداخل الفرد - بنى الماضي
 والحاضر : فاقصاد حديث واخر تقليدي .
 وتشكيلات اجتماعية وفكرية عصرية واخرى
 متخلفة غير صالحة . انه تراكم لا انصهار ،
 وتعايش ضدّين لم يصل بعد الى درجة الصراع
 لخلق التطور والجديد . ذلك **الانفصام في**
الحضارة ، ساهم في تكوين ازدواجيات كثيرة
 في الشخصية » . (التحليل النفسي للذات
 العربية . صفحة ٩٤) .

الارتهان الى رغبات الجمهور

اذن ، اذا كانت السينما العربية قد
 « رهنت ذاتها الى رغبات الجمهور » . واذا
 كان هذا الجمهور يعاني من ثنائية حضارية ،
 من جانبين ، احدهما سلبى سلفى ، وثانيهما

ايجابى تقدمي ، فانه يحق لنا نظريا - على
 الاقل افتراض ان السينما العربية ترهن ذاتها
 الى رغبات الجمهور بجانبها الاثني : اي
 السلبى السلفى والايجابى التقدمي . عمليا -
 اشباع الجانب الايجابى من رغبات الجمهور
 ارتبط ويرتبط بمصالح الطبقة المسيطرة في
 المجتمع العربي . وبمصالح الفئات الحاكمة
 التي تمثل هذه الطبقة . واذا كانت السينما
 العربية تمارس عملية تخدير . وكان الجمهور
 السينمائي العربي يخضع لهذا التخدير ، واذا
 كان هذا التخدير لصالح الجانب السلبى
 والسلفى في محصلته النهائية . فان ذلك كله
 لا يجب ان يمنعا من الاعتراف بالاشباع الاولى
 للجانب الثاني الايجابى التقدمي ، ومن البحث
 في آلية هذا الاشباع وتحديد الحجم الفعلي
 سواء لدرجة الاشباع او لدرجة التخدير .
 هذا البحث لا يمكن ان يكون سليما وان يسير
 في الاتجاه الصحيح ، اذا اعتبرنا . وكما هو
 شائع في النقد اليومي للأفلام المصرية الذي
 يمارسه النقاد والصحافيون على صفحات
 الجرائد والمجلات . ان السينما المصرية -
 العربية منفصلة عن الواقع العربي ومعزولة عن
 مرحلة التطور التي يعيشها الوطن العربي منذ
 بداية القرن وحتى يومنا هذا . والحقيقة ان
 هذه السينما ليست معزولة ، بل هي ملتصقة
 بالواقع العربي ، هذا اذا أخذنا بعين الاعتبار
 حقيقة انها تحمل في ذاتها نفس تناقضات
 المجتمع . ولكنها هنا لا تحمل التناقضات
 بشكل بريء . بل بشكل موجه . لخدمة طبقة
 دون طبقة واوضاع دون اخرى . وخصوصا
 لخدمة رأس المال الذي يصنعها وبعاملها كوسيلة
 للربح وللاستثمار المالى ، الى جانب كونها
 وسيلة للتأثير الفكري والعاطفي . البحث اذن ،
 لن يسير في الطريق الصحيح الا اذا اخذت
 بعين الاعتبار الخواص المشتركة بين هذه

مفاهيم ناتجة عن التراث الحضاري والقيمي . وفي السينما العربية نلاحظ ان المواقف الاخلاقية والتوجيهات الاخلاقية هي الشكل السائد في التأثير السينمائي . هذه الخاصية المشتركة تدعونا الى قول ما يلي : من الخطورة بمكان ان نتجاهل دور المواقف الاخلاقية في السينما العربية . ذلك لان الموعظة كحالة مجردة او مطلقة ، تلاقي تجاوبا وقبولا واسعا من قبل عامة الناس ، والذين تلعب هذه المواقف في حياتهم اليومية دورا أساسيا جوهريا .

ومن الخواص المشتركة ايضا ، الاعتماد على الانفعالات الحسية في التصرف اليومي اكثر من الاعتماد على المنطق والتحليل الفعلي المتروكي . ولهذا الاعتماد على الانفعالات الحسية جانب آخر ينتج عنه ، وهو تقبل الحياة والتأثر بها انفعاليا وحسيا . وهذه الوسيلة ، اي وسيلة التأثير الانفعالي الحسي ، هي ما تستخدمه السينما المصرية عند توجيهها الى جمهورها .

انه بالامكان الدخول في المزيد من هذه الخواص المشتركة وتفصيلاتها وتنويعاتها ، ولكن ما يهمنا هنا بشكل خاص هو الاقرار بالمبدئي الاول والتبسيطي بوجود هذه الخواص ، كي لا تكون نظرتنا الى السينما المصرية احادية الجانب ، ولنتمكن من تحديد اين تكمن درجة الاختلاف الفعلي ، واين تكمن درجة التزوير الذي تمارسه هذه السينما على الواقع ؟ واين تكمن درجة تشويه الحقائق ، التي تعتمد على التعمية والدجل وتقود الى تكريس ونشر المواقف والمفاهيم الرجعية والمعادية للتقدم ؟ ان ما يهمنا هنا هو تحديد الكيفية التي يتحول فيها الانسان العربي الى عدو لنفسه ومستقبله تحت تأثير وسائل ومفاهيم السينما المصرية .

السينما وبين المجتمع العربي في مرحلته التاريخية من جهة ، وبين تكوين الانسان العربي النفسي والاجتماعي والاخلاقي والفكري في هذه المرحلة من جهة اخرى . ومن هذه الخواص المشتركة نذكر خاصية التناقض البنيوي . فالمجتمع العربي يعيش تناقضات على مستوى علاقات الانتاج وتحديد الهوية الاقتصادية للمجتمع ، تحديد هل هو مجتمع اقطاعي ام برجوازي ام يسير في اتجاه الاشتراكية . المجتمع العربي يعيش التناقض على المستوى الايديولوجي حيث تتعايش المفاهيم العلمية احيانا وتتصارع احيانا اخرى مع المفاهيم القبلية والمثالية . والمجتمع العربي يعيش حالة التناقض بين العادات الموروثة والبنى الاخلاقية الجديدة التي تفرضها طبيعة التقدم الموجود رغم كل شيء .

الافلام الشعبية والدوافع الشعبية

في السينما المصرية ، نلاحظ وضعاً مشابهاً ، حالة من التناقضات التي تبدو واضحة في معظم الافلام . انها تناقضات تقوم بين تصوير لمجتمع معاصر وتكريس لمفاهيم قديمة . تناقضات بين استغلال الشر لجذب الجمهور الى شباك التذاكر (مشاهد الجنس مثلاً والرقص الشرقي) والدعوة الى الخير والخ ... وهذه التناقضات المشتركة يمكن اختزالها وتبسيطها بالقول انها التناقضات بين التقدمية والسلفية في جميع المجالات الحياتية .

الجانب الآخر من الخواص المشتركة والذي يمكن ذكره هنا هو غلبة المفاهيم الاخلاقية المطلقة على المفاهيم الفلسفية السياسية المحددة تاريخيا وطبقيا . تلعب المفاهيم الاخلاقية دورا أساسيا في حياة عامة الناس ضمن مجتمعنا العربي . وهي

حيوي في الريح ، مضطرة حسب الامكان ، ان تتأقلم مع نزوات نفسية المتفرجين . وبالطبع ، فان المتفرج الاميركي يستلم في النهاية ما تريد هوليوود ان تفرضه عليه . ولكن ، في نهاية المطاف ، فان اذواق المتفرجين تحدد طبيعة افلام هوليوود » .

ولاحقا يوضح كراكاور فكرة هذه العلاقة المتبادلة بين الجمهور والسينما فيقول : « ان الحديث يجري في هذه الملاحظة لا عن شعبية الافلام المقاسة احصائيا . بل حول شعبية دوافعها المواضيعية والتصويرية . ان الظهور الدائم لهذه الدوافع في الافلام يشير الى انها بمثابة التعبير الخارجي عن الحوافز الداخلية . هذه الدوافع ، بالتاكيد تحوي في داخلها النماذج الاجتماعية النفسية للتصرف ، فيما لو دخلت في الافلام الشعبية وغير الشعبية ، في الافلام افنية الرفيعة وفي الانتاج السينمائي المختلف . ان تاريخ السينما الالمانية الذي تقترحه على القارئ ، هو تاريخ دوافعها ، التي تثبت بقوة في الافلام بشكل مستقل عن مستواها الجمالي » .

ان هذه الدوافع المواضيعية (حسب تعبير كراكاور) ، او المواضيع التي تكررهما السينما استجابة لرغبات ، او بالاحرى لاذواق المتفرجين ، هي التعبير الاول عن العلاقة بين المتفرجين والسينما . وهذا الوضع هو مايمكن ملاحظته قبل كل شيء حول مواضيع السينما المصرية والتي ما زالت تتكرر من فيلم لفيلم منذ بداية هذه السينما وحتى وقتنا الحاضر . العلاقة اذن ، هي كما ذكرنا ، ليست احادية الجانب ، والتأثير بين السينما وجمهورها هو متبادل ، رغم ان القلبة الاخيرة في هذا المجال تحسب لصالح السينما ، حيث الجمهور يبقى هو الخاسر الوحيد . واما مسألة لماذا هذه الدوافع مستمرة وتأثيرها مستمر ، فهي

اذا ما نظرنا الى العلاقة بين السينما المصرية كصناعة وكوسيلة ايدولوجية فنية وبين جمهورها . ومن زاوية اخرى ، ان هذه العلاقة ليست على الاطلاق من جانب واحد ، بمعنى ان التأثير لا يكون فقط من جانب السينما على الجمهور ، بل ان الجمهور يمارس تأثيرا ما على السينما نفسها . وهذا ما حدده بوضوح المنظر السينمائي وعالم الاجتماع الالمانى كراكاور في كتابه « من كالفاري الى هتلر * » ، وهو الكتاب الذي يعتبر من افضل ما صدر حتى الان في العالم في سوسيولوجية السينما . يقول كراكاور في مقدمة كتابه ما يلي : « ... الافلام بحد ذاتها ترسل نحو المتفرج الجماعي وتستعين به . اذن ، يمكن ان نفترض ، ان على الافلام الشعبية ، او بشكل ادق ، الدوافع المواضيعية الشعبية ، ان تشبع الرغبات والامال الجماعية . وغالبا ما لاحظ النقاد ان هوليوود تتشاطر لبيع تلك الافلام التي لا تعطي للجمهور ما يريد . وينتج ان هوليوود تخدع وتستغبي الجمهور ، الذي تدفعه الى السينما سلبية الخاصة ، وايضا الدعاية . ومع ذلك ، لا يجب ان نبالغ في تقييم الدور القاتل للانتاج الجماهيري للافلام المسلية . ان الساحر المشعوذ يعتمد على الصفات الطبيعية للمادة المستعملة . حتى ان الافلام الحربية النازية ، التي هي نتاج دعائي خالص ، كانت تعكس بعض خواص النفسية الوطنية . وما هو عادل بالنسبة للافلام الدعائية ، ينطبق بشكل افضل على الافلام التجارية . ان عدم الرضى الجماعي عن الفيلم ، سيعكس نفسه عن طريق ارباح ضئيلة . والصناعة السينمائية المهتمة بشكل

Siegfried Kraeauer « From Caligero to Hitler
A psychological history of the German film » .
New York, (1947).

ان الاستنتاجات الاولى في هذا المجال .
تشير الى خاصيتين رئيسيتين بالنسبة لتوجه
السينما في طرح المواضيع والقضايا الحياتية .
وبالنسبة لاشباع حاجات الجمهور من خلال
الوسائل المستعملة في عرض هذه المواضيع
والقضايا .

الخاصية الاولى . ان السينما المصرية
تطرح دائما مواضيع ذات علاقة ما بالواقع .
تطرح قصصا ومواقف وشخصيات واقعية
بخطوطها العامة او الخارجية . او على الاقل
قادرة على الابهام بواقعيتها . ولكي نكون اكثر
دقة . نقول ان الواقعية هنا تفهم على نحو
بسيط . اي كسينما « شعبية » . (هنا .
نلاحظ انه ليس عبثا استعمال كراكاور لمفهوم
« السينما الشعبية ») . ويشعر الجمهور
السينمائي العادي ان السينما المصرية تعالج
مشاكل يعرفها ويراهها حوله في الحياة
اليومية . واسلوب المعالجة هذا . او بالاحرى
مستوى المعالجة ، يقترب من المستوى الثقافي
المتدني عند عامة الناس ، كما يقترب من نوعية
تفكيرهم واخلاقياتهم ونفسياتهم . ان الثقة
مبدئيا تتولد بين السينما المصرية وجمهورها .
وعند هذه النقطة على الاغلب يبدأ التحول في
مسار او في نتائج هذه الثقة . فاذا كانت
السينما المصرية تتطرق الى مواضيع ومشاكل
واقعية . فانها لا تتطرق الى **الجوهري** فيها .
بل الى الخارجي . الشكلي والعرضي . ان
جوهر الحقيفة يبقى مخفيا او مخفيا ولا تبرز
منه الا التسور . هذا اضافة الى ان طريقة
عرض وربط المواضيع والقضايا . هي طريقة
لا تعتمد على التحليل المنطقي . او على تقصي
الاسباب والنتائج حول ما يعرض . بل تعتمد
على الصدق غير المعقولة . واثار من هذا
على تسويه الاسباب وبالتالي على تسويه
النتائج . ان الاحداث والعلاقات ترتبط بنتائج

تحتاج الى جهود علم الاجتماع . علم النفس
للإجابة عليها ، وهذه الجهود هي جزء من
المساعدة الفعلية التي يمكن ان يقدمها علم
الاجتماع وعلم النفس للنظرية السينمائية
خصوصا . وللنظرية الجمالية عموما . اما ما
يخص نظرية السينما في هذا المجال فهو نحدد
ما هي هذه المواضيع والدوافع . وما هي
الكيفية التي تعالج بها من قبل السينما . وبأي
هدف . هذا يعني ان على النظرية السينمائية ،
ان تحلل بعمق الخواص السينمائية وطرائق
البنى الدرامية والخصائص الاسلوبية واللغوية
السينمائية . في علاقتها مع المواضيع التي
تتطرق اليها . وفي قدرتها ليس على التعبير
عن الواقع وحسب . بل على التأثير على جمهور
المتفرجين . هذا ويجب على النظرية السينمائية
ان تحلل كل الخواص الاسلوبية والبنى
الدرامية في علاقتها مع الموقع الفكري
والسياسي لصانعي الافلام ، في علاقتها
مع طبيعة الطبقة الحاكمة وحاجاتها ومصالحها
الدعائية . ان مثل هذا العمل التحليلي . لا
يمكن ان يكون بأي حال من الاحوال جهدا فرديا
شخصيا ، كما لا يمكن ان يكون جهدا محض
سينمائي . رغم انه دون الإجابة على الاسئلة
التي تتعلق بالسينما نفسها . يصبح من الصعب
الوصول الى نتيجة محددة .

هذا . وان الوصول الى هذه النتيجة امر
ضروري اذا ما اردنا التأثير على الدور الذي
تلعبه السينما وتحويلها الى اداة لخدمة تقدم
الانسان العربي . ان ذلك ضروري لكي لا
يبقى امام الوضع الغريب وغير المعقول . الذي
نرى فيه ان السينما تلبي حاجات عند الجمهور
من جهة . وهي نتيجة لذلك بالضبط تلعب
دورا سينا اجمالا في حياة هذا الجمهور وفي
تكوينه النفسي والاخلاقي والفكري من جهة
اخرى .

غير سوية وغير موضوعية . كما انها ترتبط بتفسيرات غير علمية وغير منطقية ، يراد من ورائها اخفاء الحقيقة ، بل وتشويهها . وللتيقن من هذه النتيجة تلجأ السينما المصرية الى الخاصية الرئيسية الثانية . وهي ترتبط بالاولى ، من حيث هي وسيلتها . غده انحاصيه الثانية ، هي اشباع الحاجات عند المتفرج . ولكن لا الحاجات المعرفية العقلية . بل الفرائزية ، والتنفيس عن الرغبات المكبوتة في نفس المتفرج ، ومنها الرغبة الجنسية . والرغبة في تسلق السلم الاجتماعي ، الخ . . . هذا وان المفهوم التجاري للسينما المصرية يقوم على وظيفتها الترفيهية فقط ، والترفيه هنا يفهم في حالته المرتبطة باشباع الفرائز والرغبات المكبوتة .

اذن ، هناك خاصتان تتبادلان التأثير على المتفرج ، تلبي احدهما شكليا وسطحيا بعض مطالبه المعرفية وتلبي الثانية حاجة التنفيس عن الرغبات المكبوتة . فما هي الآلية التي تلجأ اليها هذه السينما للوصول الى مثل هذه النتائج ؟

السينما كوسيلة تغيير وتأثير

ان السينما من حيث المبدأ ، تكون وسيلة للتعبير عن الافكار ووسيلة للتأثير على العقول والاحاسيس . وهكذا فان السينما المصرية ، اذ تطرح مواضيع ومشاكل اجتماعية لا تعالجها من الناحية الفكرية العلمية الا عرضا . او هي تضع هذه الافكار ضمن جو عام مطلق ، من دون تحليلها بشكل عياني ملموس ، او ربطها بشرطها الاجتماعي التاريخي . وحتى الآن ، في السينما السائدة التجارية المصرية ، النتيجة الفكرية التي يصل اليها اي فيلم تعبر دائما عن ايدولوجيا الطبقة المسيطرة وتخدم مصالحها وتبقى رغم كل شيء فكرة في « المطلق » . اما وسيلة التأثير ، فيمكن تقسيمها الى نوعين

رئيسيين : الاول هو التأثير على الافكار بحد ذاتها ، والثاني هو التأثير على العواطف . مع الاخذ بعين الاعتبار ان التأثير على العواطف نسبي . واذا اعترفنا اساسا بان السينما المصرية عموما تعتمد عن المنطق كليا . وبالتالي تعتمد عن التأثير على الانسان المثقف . يمكننا الاقرار بانها تتجه نحو التأثير على غير المثقفين من الناس ، وهم غالبا من الفئات الفقيرة المتخلفة حضاريا . ومنه نستنتج ونلاحظ عن طريق المراقبة المباشرة . ان التأثير يتجه بالدرجة الاولى نحو اسسط انواع العواطف واكثرها مباشرة ، اي العواطف المتعلقة اصلا بالفرائز الطبيعية ، التي هي في معظمها في حالة من عدم الاشباع واقعيا . او بتعبير آخر مكبوتة . اذن ، فاذا كان الفن الحقيقي يتجه نحو الاقناع بالحقائق الفنية . فالفن المزيف يعتمد على التأثير بأسهل اشكاله . من هنا نعتبر ان السينما العربية . التجارية هي سينما غرائزية ، ومن هنا ايضا نفهم وجود . ليس فقط خصائص متشابهة فيها . بل وايضا مواضيع وشخصيات واحداث متشابهة . بل وحتى امكنة وازمنة متشابهة . فمثلا . يندر ان يخلو فيلم عربي من رفقة ضمن اجواء الملهى الليلي ، او من لقاء لعاشقين في حديقة جميلة او زمن غروب الشمس . كما يندر ان يخلو اي فيلم من امرأة نعوب او شخص يؤدي مواقف كوميدية ، او من احداث تتعلق بالعائلة : بمشاكل الاباء والامهات مع الابناء . ان غرائزية هذه السينما تتجلى في مواقع غير متوقعة ولا علاقة للفرائز بها . ولنلاحظ هنا كيف يكون المشهد الكوميدي ، الذي يقصد منه اصلا اثارة الضحك . كيف يكون وسيلة لاشباع الفريزة الجنسية مثلا : في فيلم عربي قديم نراقب مشهدا كوميديا على الشكل الآتي : تدخل امرأة مرتدية ثياب

الرقص الشرقي شقة رجل . يؤدي دور الشخصية الكوميدي في الفيلم . ولسبب ما يتعلق بحبكة الفيلم . يعتقد هذا الكوميدي ان المرأة شبح ، فيقوم كي يعبر عن خوفه من هذا الشبح بممارسة مجموعة من المواقف البلهاء التهريجية بينما تكون المرأة نصف العارية . اذ ترغب باقناعه بانها ليست شبحا تؤدي له رقصة شرقية مثيرة . ثم تطلب منه ان يتحسس جسدها قطعة قطعة لكي يقتنع بواقعيتها ونلاحظ هنا ان الهدف الرئيسي في المشهد يصبح التأثير على جانب العريزة الجنسية من خلال التشكل الكوميدي . ويصبح المشهد كوميديا . لا بسبب قدرته على الضحك . بل بسبب نقل التوتر الجنسي الى المتفرج الذي يرى امامه امرأة مثيرة ورجلا لا يستطيع املاكها وانما يخاف منها . وهذا المتفرج يضع نفسه في مكان البطل ويقرر انه سيتصرف بطريقة اخرى بالتأكيد .

ان السينما العربية تمار بخلوها من المنطق . واذا كانت السينما بطبيعتها وبحكم خاصيتها المجازية تتناقض مع المنطق كلما قلت السيطرة الفعلية عليها . فان اختفاء هذه السيطرة كليا . يفود السينما الى ادنى درجات السوء وانتفاهة . ولكن الفيلم السينمائي بحاجة . لكي يؤثر على المتفرج . الى وسيلة ما . وطالما انه لا يتم البحث عن هذه الوسيلة في العقل والمنطق . فانه يجري البحث عنها في العريزة . والتأثير على العريزة يصبح وسيلة من اهم وسائل التأثير في البناء الدرامي لهذه السينما ، وهي لا تكتفي بالتأثير . ولكنها تتطلب منع عقل المتفرج من التفكير وتحليل ما يرى على الشاشة من احداث وعلاقات وشخصيات . وكذلك . تلجأ السينما العربية الى تزييف مقصود يشمل كل شيء . وهو امر يؤدي بالضرورة الى خلل في السرد الروائي

والى عدم منطقية ما يجري على الشاشة من احداث . وتصبح الصدف والمفاجآت العرضية وسيلة الربط الاكثر شيوعا هنا . اذ ذلك . تأتي الميلودراما . الصيغة المستعملة على نطاق واسع في السينما المصرية . لتكمل الوظيفة الفرائزية ولتشعب مجالات عملها .

من الواضح انه لا يمكننا ان نتخذ موقفا جامدا ونهائيا من الميلودراما كوسيلة من وسائل التأثير والسرد . ذلك ان الميلودراما يمكن ان توجد ، ضمن بناء فني كوسيلة مساعدة . كما ان المقصود منها يمكن ان يكون ايجابيا . ولكنها عندما ترتبط بالعريزة ارتباطا مباشرا وعضويا . تصبح غير مبررة . بل ومضرة . كما انه يجب تقييم الميلودراما من ناحية نوعية العواطف التي براد التأثير عليها وعلاقة هذه العواطف بظروف محددة . فمثلا . يكون تأثير الميلودراما ايجابيا عندما يقصد منها تأجيج العواطف باتجاه الدفاع عن الوطن . ولكن هذا التأثير يصبح سلبيا في الحالة العكسية . ونحن هنا لسنا بصدد التسميم الاخلاقي للسينما العربية . انما بصدد البحث الاولي في الوسائل المستعملة فيها للتأثير على المتفرج من ناحية . ونسطيع الضعف في البناء الدرامي والخلل في المنطق وتزييف عرض الواقع بنواحيه السياسية والاجتماعية والنفسية والفكرية المختلفة من ناحية اخرى . في فيلم « لا يا من كنت حبيبي » على سبيل المثال لا الحصر . نرى الموقف التالي : بعد اعتقال بطل الفيلم بتهمة ملفقة والحكم عليه وادانته . تقوم خطيبته بالمساعي لدى محام مشهور لكي يستأنف القضية ويعيد للمحكوم البريء برأته . وهذا هي العدالة نتحقق والخطيبة تقف امام قفص المحكمة لتنهى خطيبها بحكم البراءة . وهنا يحدث خلل منطقي كبير وغير مبرر في البناء الدرامي للحدث .

سينما التزييف والايهام بالواقع

ولان الضعف الفني في السينما المصرية هو في اساسه تزييف فني، ولان هذا التزييف يرتبط من حيث المبدأ والهدف بالتزييف الفكري المتمثل في اخفاء الصراع الاجتماعي لتطقي احيانا وتمييعه او توجيهه وجهة مقابرة احيانا اخرى ، فان هذا يتطلب معادلا مقابلا للتأثير . معادلا يوهم جمهورا ، متفرجين بأن ما يحكى على الشاشة ، هو مفيد لخير الانسان والمجتمع ، ويستجيب لتطلعات وآمال عامة الناس . ويتجلى هذا المعادل في الاستعمال المتكرر للمبر الاخلاقية المباشرة ، او للموعظة . ونعتبر عادة ان السينما المصرية تزييف وتشوه الواقع . وهذا امر صحيح ، ولكن علينا الان نسى رغم ذلك ، ان اي تشويه او تزييف ، يحتاج بالدرجة الاولى الى نوع من التشابه ، ولو الجزئي مع الواقع ، ذلك التشابه الذي يمكن استغلاله في عملية التزييف هذه . ان احدى الصفات المركزية للفن السينمائي عموما ، هي قدرته على الايهام بالواقع . وهذه الصفة هي ما تزيد من تأثير السينما على الناس ، بل هي المركز الاول لهذا التأثير والذي قامت عليه السينما منذ نشوئها . والايهام بالواقع ، ليس خاصية سلبية يحدث على اساسها ، الاندماج والتفاعل ، ولكنه خاصية يمكن ان تصبح بسهولة قابلة للتحريف ولاساءة الاستخدام ، ولتوجيهها لا نحو خدمة الافكار المفيدة ، بل نحو التبشير بالمواقف الاخلاقية المطلقة بمعونة الموعظة .

حول هذه النقطة ، ذكرت في كتابي « بحثا عن السينما » * ان معظم الافلام المصرية « تنطرق الى مواضيع اجتماعية عموما ،

فالبطل اذ يشك بعلاقة خطيبته بالمحامي يبدأ بالبكاء من وراء قفص الاتهام في المحكمة ، ويتهم خطيبته بأنها قد نسيت وانه يفضل السجن والموت على هذه الخيانة (التي هي وهمية) . ان فراغ المضمون هنا ، قد ادى الى التشديد على هذا الموقف الميلودرامي . حيث يصبح البكاء سيد الموقف ، وهو موقف غير طبيعي على الاطلاق ، ولكن المتفرج الذي يتعامل مع المادة بمواقفه المباشرة لا يشعر بهذا . ولا يفكر لماذا لم يفرج السجن ببراءته ؟ ولماذا لم يختر وقتا آخر لخاشفة خطيبته بشكوكه ؟ واخيرا لماذا حرر وفي هذه اللحظة بالذات . ان يعتبر شكوكه حقيقة واقعة ؟ ان المتفرج يمعن تحت تأثير اللحظة الميلودرامية . حيث الخطيب يبكي ، ويتهم الخطيبة . والخطيبة تفاجأ وتحزن وتبكي ولا تعرف كيف تدافع عن براءتها امام اتهامات غير صحيحة موجهة اليها من حبيبها الذي تضحي من اجله بكل غال ونفيس .

واضافة الى ما تقدم . لا يكشف هذا الموقف عن الميلودراما فقط ، ولكن عن الناحية الاساسية الاخرى في السينما المصرية ، وهي تحويل المواقف الحياتية الى مفاهيم جامدة في المطلق . والى ابدال كل اللحظات الحياتية الفنية المتوترة بلحظات ذهنية مطلقة وغير محددة . فنحن نلاحظ ان المشهد المذكور يختزل كل ما في الفيلم من احداث ، ويسخر ذلك كله لعرض لحظة حب ميلودرامية . ان الميلودراما اذن ، تغطي ناحيتين : الاولى وهي جعل المتفرج في حالة التأثر بالاحداث والانغماس فيها ، والثانية هي منعه من التفكير فيها كي لا يتكشف الاخطاء الفنية والمغالطات الفكرية في الفيلم وكي لا يؤثر ذلك على اعجابه به .

* - « بحثا عن السينما » تأليف عدنان مدانات . دار القدس - بيروت عام (١٩٧٥)

كثيرة في هذا المجال ، ونذكر منها: فيلم « لقاء هناك » حيث البطل في بداية الفيلم يؤمن بالعلم ويتساءل عن معنى وجود الله ويعتبر الدين قيداً على الحرية . وهو في نهاية الفيلم يعود للايمان بوجود الله وللشك بالعلم . كما يمكن ان نذكر فيلم « انا لا عاقلة ولا مجنونة » حيث الزوجة الشابة تريد الحياة بحرية لا يقبلها المجتمع ، فتتوب فسي نهاية الفيلم ، او « بالوالدين احساناً » حيث الابن الطموح يخجل من فقر والديه ويتصرف عكس وضعه الاجتماعي ، ثم يتوب في نهاية الفيلم . او فيلم « على ورق السيلوفان » ، حيث الزوجة التي تبحث عن اشباع حاجة للحب عندها ، لا يشبعها زوجها الطبيب المنغمس في عمله ، فتخونه ثم تتوب وتقرر ان واجبها هو تكريس حياتها فقط من اجل خدمة الزوج .

في هذه الافلام دائما عنصران : الخير والشر . وبينهما تسير الموعظة لكي تحول الشر الى خير ، وهي هنا تتجه عادة نحو تكريس ما هو سائد من مفاهيم غيبية واخلاقية ونفسية رجعية. دون ربط هذه المفاهيم بالواقع الملموس والمتطور والمتجدد . الموعظة تكرر مفاهيم مطلقة يراد لها ان تصلح لاي زمان واي مكان . هذا على مستوى الموضوع الرئيس للفيلم .

وعلى مستوى المواضيع الثانوية نلاحظ نفس الظاهرة : ان اي علاقة حب بين ممثلة وممثل ، وفي اي فيلم ، تسودها مواقف سلبية تنتج في نفس الوقت عبرا ومواعظ حول الحب. ويمكن ان نلاحظ هذا الوضع ايضا ، عندما يتطرق الموضوع الى علاقة الابن بالاب او بالام ، او عندما يتطرق الى علاقة الانسان بالعمل . او بالعرض والشرف ، او بأي شيء آخر . والحوار الذي يتم بين الممثلين في مثل هذه الحالات ، ليس طبيعيا حيا او حياثيا ،

مواضيع تتحدث عن الفقر والفنى، عن بعض المفاهيم الاخلاقية ، مثل الخير والشر ، البطولة والجهنم والنح ... » . ثم وصلت الى الاستنتاج التالي : « ... ولكن فيما يعتقد النقاد والمثقفون . بان الهدف من هذه المواضيع هو تشويه الحقيقة ، نجد قسما هاما من الجمهور . ان لم نقل الجمهور كله . يتأثر بهذه المواضيع . وبأخذ منها جانب الموعظة اي . عندما يقول فيلم ما ، بان على الفنى الا يضطهد الفقير ، بل عليه ان يساعده . نجد الجمهور يعتبر هذا الموقف صحيحا ، وهو هنا وبسبب من المستوى الثقافي المتدني عموما . لا يستطيع الوصول الى فهم العلاقة بين الفنى والفقير ، من خلال وجود الصراع الطبقي . الفيلم العربي يطرح مشاكل الصراع الطبقي من الناحية الاخلاقية ، ويحلها اخلاقيا . ولكن هذا الحل بذاته له مفعول « الموعظة » بالنسبة للمخرج .

والموعظة هي الجانب الذي يهمنى هنا . ان الملاحظة الدقيقة للافلام المصرية بمجملها تشير وتدل على تأصل جانب الموعظة سواء بالنسبة للموضوع العام في الفيلم . او بالنسبة للمواضيع الثانوية فيه . او لمواقف وافعال وافكار شخصيات منفردة . ولا نقالي اذا قلنا ان الموعظة تنعكس حتى على اسلوب التمثيل والافراج وتصبح جزءا جوهريا من التأبير الميلودرامي .

ان معظم مواضيع الافلام المصرية . تعتمد على قصص . يتصرف أبطالها تصرفا يتناقض مع المفاهيم السائدة في المجتمع في بداية الامر . وتنتهي هذه القصص عادة « بالنهاية السعيدة » المتعارف عليها في الافلام المصرية . حيث يرجع الانسان عن خطئه . يعترف بذنوبه ويهتدي بفعل الخير ويعود الى حظيرة ابناء المجتمع الصالحين ... الى حظيرة الصواب . الامثلة

تعبيره ، فيتطلع الى الامام باتجاه الجمهور والافق في وقت واحد ، ثم يقول جملته بنبرة حزينة او متأثرة او صارمة حسب الموقف . ان طريقة اخراج مثل هذه المواقف تبدو منسجمة معها . فالمخرج عندها ، يلجأ الى اللقطات القريبة الامامية لوجه الممثل او المثلة ، تلك اللقطات التي تعزل الممثل عما حوله ، وتجعله يبدو كما لو انه يقف وحيدا فوق منصة يتلو من قمتها « صلواته » على الرعية . ونلاحظ كمثال على ما ذكرناه ، ان اكثر الافلام التي نالت نجاحا جماهيريا كبيرا ، كانت تحتوي ، عدا بقية المفريات ، على قدر هائل من المواعظ . من هذه الزاوية مثلا ، يجب اعادة دراسة افلام من نوع « خلي بالك من زوزو » ؟ او « بمبة كثر » ، وبشكل عام افلام حسن الامام ، اشهر واعظ في السينما المصرية .

ان « خلي بالك من زوزو » ، و « بمبة كثر » يحتويان على تسلسل وجود الموعظة بدءا من القصة الاساسية (راقصة تبحث عن حياة شريفة - في الفيلمين معا -) مروراً بالمواضيع الثانوية (علاقة سعاد حسني بأمرها ، وعلاقتها بالجامعة وبحبيبها الاستاذ في « خلي بالك من زوزو ») او علاقة ناديا الجندي (بمبة كثر) السرية بزوجها ابن الباشا ، وعلاقتها بالباشا ، او علاقة ابنتها بخطيبها الضابط الوطني الذي يعتبر حب الوطن والحبيبة شيئا واحدا في (بمبة كثر) وانتهاء ببعض المواقف الافرادية وجمل الحوار ، وحتى نوعية التمثيل والاخراج .

ان جانب الموعظة هو الاكثر اقترانا بالجو الميلودرامي ، اي الجو الذي يسعى للتأثير على المتفرجين انطلاقا من اثاره المشاعر المباشرة الحادة ، من اثاره مشاعر الالسم والمطف الشديدين والشفقة الخ ...

بل هو عبارة عن جمل متقطعة ، مأخوذة في معظمها من الاقوال والتعابير والنصائح الشعبية . وفي الحقيقة ، ان مجموعة الاقوال والتعابير هذه تتردد من فيلم الى فيلم ، احيانا بشيء من التنوع و احيانا بشكل متشابه . والكثير من هذه التعابير صار شائعا الى درجة ان ذكر اي منها سيدكر فورا بأجواء السينما المصرية ككل . وحيث الحب في ورطة ، يصلح الحبيب الوضع بجملته وعظية . وحيث الابن في علاقة سيئة مع الاب ، تصلح الام الحال بجملته وعظية . وحيث هناك خروج ما عن التقاليد السائدة ، يأتي الوعظ عن طريق رجل البوليس او قاضي المحكمة او شيخ عجوز حكيم ليعيد الامور الى نصابها .

اما على مستوى الشخصيات ؛ فنلاحظ ان بنية الفيلم المصري توصلت الى فرض نوعيات محددة من الشخصيات او النماذج المكررة على الدوام . الكثير من الممثلين المعروفين ظلوا لفترة طويلة يمارسون نفس الدور من فيلم الى فيلم : عبد الوارث عسر (الاب العجوز الطيب) ، امينة رزق (الام الطيبة) ، توفيق الدقن (الشرير الطريف والذكي) ، فريد شوقي (وحش الشاشة ، المجرم الذي يتوب) ، ناهد شريف (الفتاة العابثة) والخ . ان كلا من هذه النماذج ، يتعرض دوما لمواقف متشابهة ، ويمارس فيها ردود فعل متقاربة ، كما يملك وصفات كلامية جاهزة على الدوام . كما ان المواقف التي تتعرض لها هذه النماذج هي في محصلتها النهائية نوع من الصراع بين الخير والشر . والوصفات الكلامية على أهبة الاستعداد لنصرة الخير .

وحتى اسلوب التمثيل والاخراج يتأثر بضرورات الموعظة . اذ حين يحين الاوان للنطق بالجملته المنتظرة ، يتصلب وجه الممثل . وتفور عيناه الى الداخل ، وتسيطر الجدية على

والشر . الخير، هو الموعظة، هو الاستنتاجات التي تجيء مع الخاتمة . اما الشر فهو مجمل مسيرة الشخصيات ذات العلاقة ، وبخاصة الشخصيات الانثوية . وفي هذا المجال . يبدو المثال الاكثر تكرارا ، هو مثال الشخصية النسائية التي تعشق ، والتي بسبب من ظروف ما تضطر الى ممارسة الخطيئة . بمعناها المرتبط بالدعارة . وفي النهاية ، عادة ما تتوب المرأة وتصلح الاوضاع مرفقة بالموعظة .

ولكن ، لنأمل ماذا يحدث منذ ان تبدأ المشكلة وحتى تجد حلها . ان تصوير الاجواء التي يتم فيها وصف تهاوي المرأة باتجاه الخطيئة ، يعني قبل كل شيء تصوير احداث ومشاهد ذات صلة بأجواء الخطيئة هذه . الاحداث او المشاهد تصيح عن قصد وسيلة لطرح بعض الصور واللقطات ذات الابعاء الجنسية المباشرة او غير المباشرة . ان طرق الاخراج والتصوير ، وبشكل اخص ، طرق التمثيل ، اذ تعرض مثل هذه المشاهد ، فهي تعرضها بشكل تؤثر فيه على الجمهور . انها تعرضها كمادة جميلة وممتعة ومثيرة ، كنمط حياة مفر للآخرين . وهذه الاجواء تدخل تدريجيا في وعي المتفرج كأجواء طبيعية ، غير شاذة . بل وحتى مقبولة . هذا من ناحية ، ومن ناحية ثانية ، فان قصص الحب ترتبط دائما بشخصيات نسائية لعوب وتمارس علاقاتها العاطفية - الجنسية بشكل حر تماما . وتبدو هذه الممارسة كدليل على التمدن والتقدم وذات علاقة بتحرر المرأة ، ثم تنقلب بقدرة قادر الى خطيئة يجب التكفير عنها قبل نهاية الفيلم .

ان **تعاطف** الجمهور مع قصص الحب هذه ، هو امر مفترض مسبقا . رغم كل ما فيها من مظاهر الانحلال والابتذال : ولكن

مقابل الصفة الوعظية، ثمة صفة اخرى اساسية واكثر جوهرية ، وهي ان السينما المصرية في غالبية افلامها غير اخلاقية ، بل ومفسدة للاخلاق التي يفترض فيها ان تدافع عنها . هذا الامر يقود الى ملاحظة التناقض القائم في هذه السينما بين معادله الاخلاقي ومعادله اللااخلاقي ، بين **الموعظة نظريا** و**الافساد عمليا** . ان هذا التناقض يزداد حدة . خاصة وان الموعظة تقدم على شكل استنتاج نهائي غير مدعوم بالبراهين العلمية الكافية . بينما العنصر اللااخلاقي هو بنية ومادة السينما بحد ذاتها ، سواء من حيث الشكل ام من حيث المضمون .

وتقدم السينما المصرية الموعظة كجزء من الاستنتاجات النهائية التي يطلع بها كل فيلم على حدة ، بينما مادة الفيلم تتناقض مع الاستنتاج ، خاصة اذا ما اخذنا بعين الاعتبار . تأثير المادة السينمائية على المتفرج انطلاقا من خاصية الايهام بالواقع ، وما ينتج عن ذلك من تفاعل بين المتفرج والبطل على الشاشة ، وهو تفاعل يصل الى حد التقمص .

والسينما المصرية لا اخلاقية في مادتها وفي مواضيعها وفي اسلوب تقديمها للشخصيات .. بل وحتى في اسلوب طرحها للمسيرة التي يمر بها ابطالها وصولا الى لحظة الاستنتاج - الموعظة .

وتختار معظم الافلام المصرية مواضيع تعتمد اساسا على قصة حب . ولكن . بما ان قصص الحب في المجتمع الشرقي الفيبى تطرح كعلاقة آثمة ، علاقات غير شرعية طالما لم تكن مقرونة بفعل الزواج ، فان الافلام المصرية تطرح دائما قصص الحب من خلال مفاهيم العلاقات الآثمة . وغالبية ما تطرحه علينا هذه الافلام من قصص حب ، يمتاز الى حد كبير ، باحتواء هذه القصص على طرفين نقيضين : الخير

آلية الاستقبال . كما يجب البحث اكثر في ما يميز بعض الافلام المصرية ذات الاتجاه الواقعي والتي اختلفت الى حد كبير (وليس كليا) عن الشكل السائد . ان النقاط المطلوب البحث فيها متعددة جدا ، وعملية البحث هذه (وكرر) ليست جهدا فرديا . وما قمنا به هنا ، ليس اكثر من محاولات لصياغة اسئلة بشكل واضح وتأملات اولية في هذا الموضوع الشائك : آلية تأثير الفيلم على الجمهور العربي .

تفسيرها كخطيئة هو ايضا امر مطلوب ، طالما عقلية صانعي هذه الافلام تبقى عقلية رجعية سلفية .

واخيرا : ان آليات التأثير هذه ، والتي ذكرنا بعضها منها ، تحتاج الى بحث دؤوب ، وإلى مشاركة جهود اكثر من علم واحد : علم الاجتماع وعلم النفس وعلم الجمال مثلا : ومن اجل الوصول الى صورة متكاملة حول هذه العلاقة ، لا يكفي ابدا البحث في آلية التأثير ، بل يجب البحث في المعادل المقابل لها . وهو

يصدر هذا الشهر
عن معهد الانماء العربي

في سلسلة الدراسات الاقتصادية - الاستراتيجية

التعاون الزراعي
في الرهان اليوغوسلافي
د. احمد بطبكي
وفريق الدراسات الاقتصادية

صناعة الحديد والصلب
مستقبلها واحتياجاتها المالية
د. ماجد الصوري
وفريق الدراسات الاقتصادية